

Тонкости восточного кинематографа: Япония, Китай, Индия, Иран



Интерес к восточному кинематографу в России традиционно был слабым, любительским: все забивалось голливудским товаром. Однако теперь, вместе с очередным этапом поворота на Восток, кинематографические традиции этого огромного региона могут стать востребованными как никогда. Газета «Культура» попросила четверых киноведов рассказать о великих киношколах Востока — иранской, японской, китайской и индийской, чтобы лучше подготовить нас к встрече с этим миром искусства.

«В ЯПОНСКОМ КИНО ЦАРИТ КУЛЬТ НЕПРОГОВОРЕННОЙ, СКРЫТОЙ КРАСОТЫ»

Леда ТИМОФЕЕВА, кинообозреватель, театровед, исследователь японского театра

Японское кино отличает максимальное разнообразие жанров, поскольку его развитие тесно связано с театром. В первых японских фильмах играли актеры, выходцы из традиционного театра, представлявшие жанры Кёгэн, Но, Кабуки. Они привносили в кино особый тип существования, пластичность, темпоритмы, опирающиеся на средневековую эстетику: зрелищность, свойственную Кабуки, визуальную поэтичность Но, парадоксальную эксцентричность комедии Кёгэн.

Театрализация как способ аллегорического рассказа и представления персонажей — одна из составляющих режиссерского почерка Такеши Китано. В «Куклах» он цитирует композиционные и смысловые ходы театра Бунраку, в «Банзай, режиссер» одну из новелл посвящает пародии на театр Но. А, например, вошедший в историю кино фильм Масахиро Синода «Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей» снят по одноименной пьесе Тикамацу Мондзаэмона из репертуара театра Бунраку, написанной в XVIII веке и популярной до сих пор.

Как и старинной японской гравюре, современному японскому кино свойственна аскетичная роскошь изображения-кадра, в котором всегда есть место для символа. Театральная драматургия, как и собственно литература, добавили исключительное сюжетное разнообразие, опирающееся на известные мифы и легенды, исторический контекст, его интерпретации и переосмысления, философию синто-буддийского синкретизма, в конце концов, на множество фольклорных историй о духах, демонах и призраках, которых нет в любой другой культурной традиции.

Японская классика «страшного кино» «Черные кошки в бамбуковых зарослях» режиссера Канэто Синдо в сюжете использует фольклорное поверье о том, что женщины, пережившие обман или насилие, становятся демонами или оборотнями. Здесь часто цитируются легенды о духах и призраках (этот жанр называется кайдан), собранные Лафкадио Хирном (см. фильм Масаки Кобаяси «Истории о духах»). В кинокомиксе Такаси Миикэ «Страшная воля богов» древние божества играют с современными школьниками в жестокую игру.

Таким образом, японское кино, адресованное молодым зрителям, обращающееся к ним на их языке, постоянно актуализирует мифологические сюжеты, заимствуя их из традиционных искусств. Естественно, западноевропейский зритель встретит здесь и другую, непривычную систему коммуникаций между людьми, жестикуляцию, структуру сюжетного нарратива.

При этом японское кино не замкнуто в историко-мифологической архаике, но, например, как и фантастическое аниме, так и хорроры опираются на уникальный старинный бестиарий (средневековый сборник зоологических статей, в которых подробно описывались различные животные в прозе и стихах, главным образом, с аллегорическими и нравоучительными целями. — «Культура»).

Кинематограф Японии стоит понимать в широких границах, имея в виду и такой вид киноискусства, как аниме, рассчитанный больше на взрослых, чем на детей, эту самобытную мультипликацию, которой свойственна особая стилистика прорисовки, которая оказала огромное влияние на визуальную культуру во всем мире и часто цитируется в голливудском кино, медиа, в поп-музыке.

Японское кино манифестально созерцательно. В нем царит культ непроговоренной, скрытой красоты, деликатного намека вместо «пережевывания» и «вбивания» прямолинейной идеологии. Даже в зрелищном самурайском боевике режиссером будет оставлена возможность для лирического взгляда на мир и обстоятельства.

В свое время это вдохновило Квентина Тарантино, разглядевшего в задешево снятых сценах кровавых боев свою эстетику. «Семь самураев» Акиры Куросавы инициировал появление в голливудском кино сюжетной схемы «командного вестерна», когда функции героя-одиночки распределяются между участниками группы самодостаточных персонажей. Так появилась культовая «Великолепная семерка» Джона Стёрджеса.

Образы темной имперской армии «Звездных войн», ее милитаристское обустройство Джордж Лукас воссоздавал, тоже опираясь на самурайское кино Куросавы. Режиссер часто работал в жанре дзидайгэки, исторической драме, в основе которой реальные или легендарные сюжеты из жизни самурайского сословия («Расёмон», «Трон в крови»).

«Годзилла» Исиро Хонды — первый фильм о морском чудовище Годзилле, давший начало целой франшизе, которая снимается до сих пор, — аккумулировал подсознательные страхи общества. Монстр здесь рассматривался как пробудившийся дух, призванный указать человеку на его неразумное обращение с жизнью на Земле. Сюжет еще одной культовой картины «Матрица», как и многие визуальные эффекты первой части этой франшизы, были заимствованы режиссерами Вачовски у Мамору Осии, создателя шедевра аниме в жанре киберпанка «Призрак в доспехах».

«КИТАЙСКОМУ КИНЕМАТОГРАФУ ПО-ПРЕЖНЕМУ ИНТЕРЕСЕН ЧЕЛОВЕК»

Дмитрий КОММ, кинокритик, автор книг «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов» и «Гонконг: город, где живет кино»

Довольно трудно говорить об общих чертах у такой огромной и разнообразной — жанрово и тематически — кинематографии, как китайская. Наверное, характерной особенностью китайского кино можно считать тонкое чувство цвета и света. Не только Чжан Имоу, который является величайшим визуальным стилистом современности, но примерно каждый второй китайский режиссер и оператор может создавать весьма изысканную цветовую палитру на экране, передавать психологические состояния персонажей через цвет и освещение.

Китайский кинематограф не имеет цели спекулировать на некой экзотичности, наоборот, он стремится быть глобальным. Но это не значит, что китайское кино не имеет собственного лица, наоборот. Как говорил Гилберт Кит Честертон, «чтобы стать интернациональным, нужно быть национальным». Китайцы рассказывают свои истории, но делают это универсальным киноязыком. Темы китайского кино тоже во многом универсальны, поскольку это по преимуществу кино больших городов, мегаполисов, а все мегаполисы похожи друг на друга. Проблемы и чаяния людей, живущих в Пекине или Гуанчжоу, могут быть понятны людям в Токио и Дели, Нью-Йорке и Москве. Вам не нужно хорошо знать китайскую культуру и историю, чтобы смотреть современный китайский фильм (если, конечно, речь не идет об историческом фильме). Хотя знание истории и культуры никогда не помешает.

В современном китайском кино восхищает способность режиссеров говорить о важных социальных проблемах в увлекательной, жанровой форме. Много лет назад этим славился Голливуд, ну а теперь этим навыком владеют китайцы.

Характерно, что в последние годы Китай является кинопрокатом мира номер один. При этом в первой десятке по кассовым сборам с огромным преимуществом лидируют свои, китайские фильмы. Хотя лет двадцать назад было ровно наоборот: вся десятка была голливудской, считалось большим успехом, если в нее пробивались один-два китайских фильма. Китайские кинематографисты вытеснили голливудские блокбастеры, потому что научились создавать свои собственные жанровые картины, успешно «переизобрели» для своей аудитории жанровые формулы, родившиеся на Западе или в Японии. И этому у них стоит поучиться российским киношникам.

Китай сегодня производит фильмы во всех жанрах и направлениях, которые только можно вообразить. Это настоящий жанровый рай. Наибольшим успехом у китайской публики, судя по сборам, пользуются зрелищные военные блокбастеры, причем совершенно неважно, про какую войну идет речь, иногда это может быть даже вымышленная война. Например, в 2021 году около 900 млн долларов собрал фильм «Битва на озере Чосин» про войну в Корее, в 2020-м кассовым чемпионом стал фильм «Восемь сотен» про китайско-японскую войну, а в 2018-м со сборами около 600 млн долларов первенствовала «Операция в Красном море», где группа китайских спецназовцев геройски сражалась с полчищами исламских террористов в вымышленной арабской стране.

В топ-десятке обычно оказываются и семейные комедии («Привет, мама»), мелодрамы («Маленький красный цветок») и фильмы, затрагивающие важные социальные проблемы («До смерти хочу выжить», «Лучшие дни»). Но нужно сказать, что в китайском кино все быстро меняется, это очень мобильная, динамичная индустрия, и вполне возможно, что уже в нынешнем году лидерами по популярности окажутся другие жанры.

Китайское кино отличается тем, что твердо стоит на гуманистических позициях в своем восприятии человека и общества. В этом колоссальная разница его с Голливудом, который в последнее десятилетие, кажется, «отменил» обычного человека за неспособность соответствовать прогрессивной повестке и интересуется в основном мутантами, клонами, фриками, человеками-пауками и прочей фауной постгуманизма и трансгуманизма. Китайскому же кинематографу по-прежнему интересен человек, взаимоотношения между людьми, их надежды, трудности и мечты. И в этом — залог того, что и китайские фильмы будут интересны людям, причем в разных странах и на разных континентах.

«ИНДИЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ: ГЛОБАЛИЗМ ВМЕСТЕ С КУЛЬТУРНОЙ САМОБЫТНОСТЬЮ»

Дарья НЕФЁДОВА, культуролог, киновед

Индийский кинематограф — явление яркое, сложное, самобытное и отнюдь не юное. Уже в первое десятилетие после изобретения «синематографа» в Индии было снято несколько сотен кинолент. Нашему зрителю наиболее известна продукция так называемого Болливуда, центра североиндийского хиндиязычного кино.

С одной стороны, уникальность кино Болливуда в форме, манере повествования, в художественных приемах, национальной специфике и колорите, пронизывающих каждый фильм. Но в то же время оно универсально по сути, поскольку демонстрирует образ жизни, элементы традиции, мифологемы, понятные большинству жителей страны. Не последнюю роль в этом играет и использование хинди и английского — государственных языков Индии. Не стоит забывать о масштабах как самого кинопроизводства (до тысячи фильмов в год по всей Индии), так и о количестве потенциальных зрителей (более чем миллиардное население страны, разбросанные по всему миру диаспоры, а также «инокультурные» поклонники).

Характерно для индийского кино в целом и Болливуда в частности создание так называемых фильмов «масала» (по названию специй, придающих блюду особую пряность, остроту и аромат). Такое кино отличается смешением жанров: мелодрама и комедия разбавлены существенной дозой боевика, приправлены драмой, а иногда и триллером. Важно подчеркнуть, что во многих индийских фильмах определить единственный или хотя бы основной жанр почти невозможно.

Традиционными для индийского кинематографа остаются сюжеты эпосов и мифов, что обусловлено непосредственным родством киноискусства и классических театрализованных представлений, отличающихся особой красочностью, обилием музыки и танцев. Этим объясняется и продолжительность фильмов, которые, кстати, сегодня стали значительно короче и нередко ограничиваются двумя часами. Можно сказать, что индийский кинематограф принимает правила игры, заданные во всем мире, и одновременно пытается сохранить свою самобытность.

Для многих отечественных зрителей индийское кино — это все еще Радж Капур и его «Бродяга» или Хема Малини в фильме «Зита и Гита». Однако индийское киноискусство давно перестало сводиться к способности актрисы «красиво обежать вокруг дерева», как еще недавно снисходительно описывали его некоторые критики. С начала 2000-х стало появляться больше фильмов, снятых по стандартам Голливуда, со множеством спецэффектов, изобилием «экшна» и минимумом национального колорита. Растут бюджеты кинолент. Например, одним из самых дорогих индийских фильмов последних лет стал «Порок» (2019). Он обошелся его создателям более чем в 10 млн долларов.

Расширяются и сюжетные рамки: Болливуд все более совершенствуется в жанрах фантастики и хоррора, хотя традиционные сюжеты и склонность к смешиванию «масала» остаются неизменными. В качестве примеров здесь можно привести ленты «Ты, только ты» (2016) или «Женщина» (2018). Активно развивается сегодня кинопроизводство в южных штатах Индии, догоняющее по популярности Болливуд. Большое место среди сюжетов занимают темы, связанные с событиями 1947 года, — обретением страной независимости и отделением Индии и Пакистана. Им до сих пор посвящены многие патриотические киноленты: «Миссия «Кашмир» (2000), «Вир и Зара» (2004), «Страна» (2018) и другие.

Ориентируясь на потенциального зрителя, коим являются в основном молодые люди до 35 лет, создатели все чаще обращаются к современной проблематике: внеплановая беременность («Салам Намасте», 2005), любовь вне брака («Счастливый финал», 2014), проблема однополой любви между девушками, еще недавно немыслимая в условиях индийских традиций и устоев («Девушка, которую я встретил», 2019).

«УСПЕХ ИРАНСКОГО КИНО ВО МНОГО ОБУСЛОВЛЕН ОСВОЕНИЕМ ДОСТИЖЕНИЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМЫ»

Наталья ГРИГОРЬЕВА, киновед

Кинематограф Ирана, как, в общем-то, и любой другой, отличают свои особенности, среди которых можно было бы выделить три основные. Во-первых, это удивительный национальный колорит. В Иране существует правило скромного поведения, когда все женщины должны закрывать лицо, не должно быть показано прикосновения рук. Иногда от этого правила отходят, особенно в последнее время. У Асгара Фархади есть, например, очень смелый пример в «Фейерверке по средам», где даже показана драка между мужчиной и женщиной, но это исключение из правил.

Другая отличительная особенность — отсутствие экшна, захватывающего сюжета. Сам сюжет, безусловно, есть, и причинно-следственная связь безупречна, мотивация героев, иногда и детективные истории, но все это развивается в контексте обычной, повседневной жизни.

Третье — это незацикленность на спецэффектах. Но вместе с тем иранское кино отличают и превосходная операторская работа, и прекрасный монтаж, великолепные актерские работы, сопоставимые с лучшими звездами Голливуда.

Стоит сказать, что в 1990-е годы, когда появляется мода на иранское кино, возникает понимание того, что страна должна стать частью всемирного обмена культурой. Иранское кино стало приезжать к нам на фестивали. Асгар Фахарди привез в то время свой знаменитый фильм «Танцуя в пыли». Это был его режиссерский дебют, однако приз он получил за лучшую мужскую роль. Интересно, что Россия была первой страной, которая обратила внимание на этого молодого режиссера.

Во многом успех, которым пользуются иранские фильмы у зарубежного зрителя, обусловлен тем, что иранцы освоили достижения европейской драмы, причины, следствия, логику — все в сюжете должно соответствовать развитию персонажей, — но сделали это на иранском материале, сохраняя свой колорит.

Яркий пример этого скачка в драматургию — уже упомянутый фильм Асгара Фархади «Танцуя в пыли» (2003), которому начали подражать и другие режиссеры. Иранское кино стало более легким в плане восприятия. Здесь можно вспомнить и Маджида Маджиди, работы Джафара Панахи, считающегося опальным режиссером.

Диссиденты критикуют социальную действительность и делают это достаточно тонко, через призму человеческих отношений. У Джафара Панахи — явное противопоставление женского и мужского мира, любовь к женщине и ее самосознанию, к обретению прав в Иране. В 2000 году вышел его шедевр «Круг», фильм о женщинах, удостоенный многих наград. Мохаммад Расулоф снял изумительный фильм «Зла не существует» о смертной казни, а именно о тех, кто приводит приговор в исполнение, о том, как это влияет на человеческую судьбу, ломает жизнь.

Важную роль в поддержании авторитета иранского кино играет государство. Если считается, что фильм продвигает исламские ценности и укрепляет сознание людей, то государство оказывает ему всяческую помощь. Один из самых ярких примеров — фильм «Мухаммед» Маджиди, самый дорогой фильм в истории Ирана.

Оператором для него пригласили итальянца Витторио Сторaро, работавшего с Бертолуччи. Это фигура номер один в операторском искусстве. С точки зрения визуального образа фильм получился великолепным: свет, композиция, каждый кадр — это отдельный вид искусства. И достичь этого удалось за счет использования самых последних новшеств и технологий в операторском искусстве.

На фотографиях: кадр из фильма «Бахубали. Начало», Индия, 2015 и «Семь самураев», Япония, 1954 (на анонсе).

Дмитрий БЕРЕЗНИЙ

Источник

Автор: Admin
Администратор Посмотреть все записи автора Admin

Admin / 19.07.2022 / Новости / кино, Япония

НАЗАД
Гости из Екатеринбурга покажут курганцам, как стрелять из японского длинного лука

ДАЛЕЕ
Головнин из Токио